B&N573def:Layout 1 30-10-2012 14:39 Pagina 61

Cine & Sex. Sessualizzazione dei media e cineromanzo tra gli anni Sessanta e Settanta

Giovanna Maina

Anni Sessanta. L'Italia "vede nudo"

Nel celeberrimo episodio eponimo del film *Vedo nudo*, Dino Risi mette in scena l'allegoria di un mondo contemporaneo in cui il sesso è diventato una presenza ipertrofica e pervasiva. Il protagonista, un pubblicitario di nome Nanni (interpretato da Nino Manfredi), quotidianamente (sovra)esposto al potere seduttivo del corpo (nudo) femminile, cade vittima di una bizzarra intossicazione di natura sessuale, che lo porta a perdere la propria virilità (prima) e a essere letteralmente perseguitato (poi) da un delirio erotico allucinatorio sconfinante nella paranoia. Nella sequenza centrale, vediamo Nanni vagare in una strada notturna fitta di night club e luci al neon – sorta di comica epitome di una modernità infernale e ipersessuata – e seguiamo il suo smarrimento progressivo e incredulo tra bottiglie dalle forme muliebri, avventrici dei bar inconsapevolmente "radiografate" sotto i vestiti e fugaci apparizioni di donne-fantasma cariche di (inquietanti) promesse.
È il 1969. Con la leggerezza e l'ironia costitutive del genere di appartenenza (il film a episodi, e quindi la commedia all'italiana), *Vedo nudo* si rivela, in realtà, capace di addensare nel proprio racconto un complesso di fenomeni che investono l'Italia degli anni Sessanta e riguardano, per l'appunto, la normalizzazione di un preciso armamentario di immagini e modelli sessuali all'interno del contesto socioculturale dell'epoca. Non è questa, ovviamente, la sede adeguata per una disamina esaustiva del sentire diffuso, degli avvenimenti e delle controversie che hanno caratterizzato la cosiddetta «rivoluzione sessuale». Ciò che ci preme qui sottolineare è piuttosto che, in tale contesto sociopolitico, perdono notevolmente di consistenza le tradizionali demarcazioni tra un dominio privato, dove precedentemente il sesso era vissuto e/o "parlato", e uno spazio pubblico, da cui invece era «escluso non solo come pratica e come oggetto visibile ma anche, in linea di principio, come tema di conversazione»[1]. Alla fine degli anni Sessanta, dunque, le immagini e i discorsi riguardanti la sfera sessuale si affrancano dalla reticenza e dal "segreto" per invadere tanto i quotidiani scambi verbali tra persone, quanto (soprattutto) l'industria culturale e la scena mediale.
È in una congiuntura storica di questo tipo che la paradossale vicenda del protagonista di *Vedo nudo* assume un valore quasi esemplare: Nanni-Manfredi, gaudente pubblicitario con la propensione per le réclame a sfondo erotico, si ritrova a essere al contempo artefice e vittima "sacrificale" di un generalizzato (ab)uso del sesso da parte dei media "moderni". In un senso ancora più ampio, inoltre, il film di Risi è emblematico anche del fatto che (già) nel 1969 la sessualizzazione della cultura italiana rappresenta un fenomeno così conclamato da essere oggetto di una parodizzazione commedica in grande stile.

Durante tutti gli anni Sessanta, in effetti, il panorama mediale italiano è contrassegnato da una progressiva apertura nei confronti del nudo e dell'erotismo, in particolare per quanto riguarda il cinema e la carta stampata. Sull'onda dell'inaspettato successo di pubblico ottenuto da *Europa di notte* (Alessandro Blasetti, 1958), il decennio si apre, infatti, con una proliferazione di pseudo-documentari sexy e di *mondo movies*, che spianano la strada al dispiegamento sugli schermi di corpi svestiti e situazioni scabrose, anche grazie alla (parziale) legittimazione fornita dal filtro pretestuoso della cronaca e del reportage[2]. In modo non dissimile le riviste sexy che cominciano a diffondersi intorno al 1966-1967 – con le prime uscite delle capostipiti «Men» e «Playmen», entrambe create dalla "signora del porno-soft" Adelina Tattilo – fondano la loro identità editoriale su una commistione tra (pretese di) informazione giornalistica e/o divulgazione culturale e un corredo iconografico improntato al nudo sempre più spregiudicato[3]. All'incirca nello stesso periodo, inoltre, anche il fumetto per adulti subisce una decisa sterzata nel senso dell'erotismo: nel 1966, infatti, vedono la luce «Goldrake» e «Isabella», tradizionalmente considerati gli iniziatori del pocket erotico propriamente inteso. A questi due "archetipi" del genere fa immediatamente seguito una miriade di pubblicazioni sempre più spinte, che portano alle estreme conseguenze (sia dal punto di vista narrativo, che nell'aspetto prettamente figurativo) lo sdoganamento della violenza e del sesso cominciato qualche anno prima con la stagione dei fumetti neri[4]. Contemporaneamente l'influsso (tematico e formale) degli antieroi "con la K nel nome" si fa sentire anche in un altro campo della cosiddetta paraletteratura: con la creazione delle «fotostorie del brivido» di «Killing» e «Genius» (e in seguito con le avventure fanta-erotiche di «Supersex»), comincia a tingersi di rosso anche il fotoromanzo, genere "rosa" e femminile per antonomasia[5]. Tra il 1968 e il 1969, inoltre, fanno la loro comparsa nelle sale alcuni filoni che determineranno la fisionomia (erotica) del successivo cinema di genere nostrano, come l'esotico-erotico, il sexy thrilling e il melodramma famigliare "alla Samperi", mentre nei primi anni del decennio seguente la popolarità del decamerotico aprirà la strada alla commedia scollacciata, vero e proprio simbolo dell'erotismo cinematografico degli anni Settanta italiani.

Le ragioni di questa invasione erotica del sistema dei media nell'Italia degli anni Sessanta (e Settanta) sono da ricercarsi verosimilmente in una concomitanza tra fattori socio-culturali eterogenei e alcune determinazioni interne all'industria dell'intrattenimento: da una parte, infatti, un ammorbidimento progressivo delle istituzioni censorie[6] va di pari passo con alcuni significativi mutamenti del costume[7] e con una diffusa «nostalgia del bordello»[8] (inteso come luogo della disponibilità incondizionata del corpo femminile), che sembra caratterizzare lo spettatore maschio dopo l'entrata in vigore della Legge Merlin (1958); dall'altra, per quanto riguarda più strettamente il cinema, il sesso sugli schermi si configura come una delle strategie possibili per fare fronte allo spettro della perdita di centralità della sala, sotto la spinta dei cambiamenti che di lì a poco stravolgeranno l'"ecosistema" dello spettacolo popolare in seguito all'avvento della televisione[9] .

La caratteristica più evidente del paesaggio fin qui delineato è dunque la presenza pervasiva dell'erotismo presso alcune fasce del consumo culturale "basso", in particolare la stampa per adulti e il cinema di genere. Questa sorta di "ubiquità" assume in effetti i connotati di un vero e proprio sfruttamento intensivo (ed estensivo) di temi e motivi figurativi legati al corpo e al sesso, che vengono utilizzati senza esclusione di colpi da numerose, e spesso effimere, realtà produttive per valorizzare i propri artefatti mediali e renderli competitivi nell'agone di un mercato che, al volgere del decennio, appare già avviato alla saturazione.

In tale contesto di bracconaggio artigianale[10], uno dei procedimenti più frequentemente utilizzati per la creazione a getto continuo di prodotti sempre nuovi (e inesorabilmente simili tra loro) è, com'è noto, quello della rifunzionalizzazione in senso erotico di contenuti, rappresentazioni e forme culturali già esistenti. Non è dunque un caso che, alla fine degli anni Sessanta, anche una formula come quella del cineromanzo (ormai da tempo in fase di declino culturale e commerciale), sia riuscita a ritrovare una nuova vita post mortem grazie al sesso.



Nel dialogo tra Tina e la madre, protagoniste di *Quante volte... quella notte*, la fissità fotografica esaspera le espressioni dolenti delle due, conferendo un tono drammatico all'intera scena. [Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino]

1969. Nasce il cineromanzo sexy

In effetti conclusa la *golden age* del cineromanzo "classico" all'incirca a metà decennio[11], man mano che ci si avvicina agli anni Settanta il binomio fotoromanzo-più-film sembra voler provare a capitalizzare sulla settorializzazione che sta interessando il pubblico cinematografico[12], mettendo a segno una «alleanza con generi "al maschile" come il western, l'horror, il film di guerra e poi il filone sexy»[13].

Questo sodalizio in realtà si rivela proficuo (quasi) unicamente nel caso del cineromanzo sexy: ad esempio, delle quattro testate "di genere" inaugurate dall'editore Ponzoni nel 1970, soltanto «Parà. I più grandi films di guerra» supera (di poco) la decina di uscite; le altre tre, «Texas. I più grandi films western», «Zatan. I più grandi films della giungla» e «Wampir. I più grandi films del brivido» non vanno invece oltre il numero sette[14]. Il risultato non propriamente esaltante della sinergia tra film di genere ed editoria rappresenta, ovviamente, solo uno degli "effetti collaterali" della riconfigurazione sistemica che sta mutando i rapporti interni all'industria culturale italiana: come più volte è stato sottolineato infatti, la perdita di centralità del cinema nel panorama dei media post boom economico ha delle forti ripercussioni sull'organicità di tutto un tessuto di interconnessioni (immaginarie e identitarie, ma anche intertestuali, intermediali e strettamente "produttive") che prima avevano proprio nell'esperienza della visione di sala il centro nevralgico fondamentale. Così, in modo del tutto paradossale, alla fine degli anni Sessanta sembra davvero che il cineromanzo (come medium, prima ancora che come genere) non debba più guardare principalmente al cinema (come settore "merceologico" prima ancora che come bacino di raccolta d'immagini) quale referente privilegiato per continuare la propria esistenza sul mercato editoriale.

Al contrario, è l'esplosione dell'erotismo su riviste e fumetti a costituire il ricettacolo socioeconomico ideale entro il quale la forma cineromanzo trova una ricollocazione fruttuosa sul piano commerciale: la rivista sexy che si diffonde dalla seconda metà degli anni Sessanta, cioè, si rivela la nuova e fondamentale controparte per determinare il rinvigorito successo delle trasposizioni dei film su carta stampata[15]. La progressiva liberalizzazione dei contenuti erotici sugli schermi italiani cui si è accennato in precedenza può certamente avere in qualche modo preparato un pubblico di potenziali lettori per le varie testate, e ovviamente contribuisce a fornire degli ottimi materiali di partenza per il confezionamento dei fotofilm sexy. Tuttavia, è soprattutto l'enorme successo della pubblicistica maschile che rende possibile lo sfruttamento commerciale del cineromanzo erotico, creando ex novo il settore di mercato adeguato a questo particolare prodotto. In altri termini, si può dire che il cineromanzo diviene, in una situazione come quella fin qui descritta, semplicemente uno degli espedienti per rimpinguare la sezione vietata ai minori delle edicole italiane: la sua specificità mediale – il fatto, cioè di essere un fotoromanzo tratto da un film – e la sua stessa relazione con il cinema, sembrano decisamente passare in secondo piano rispetto alla sua contiguità produttiva con l'alveo del sexy editoriale.

È dunque in questa forma ibrida tra la novellizzazione cinematografica e la rivista per soli uomini che si presenta, nel settembre 1969, il primo esempio di questa nuova genia di cineromanzi, «Cinesex», al quale faranno seguito nel giro di pochi anni almeno altri cinque titoli affini[16]. Sebbene tale periodico si proponga inizialmente come un magazine esclusivamente dedicato al cinema erotico, la sua linea editoriale ben presto muta decisamente di fisionomia, adeguandosi al contemporaneo panorama della stampa per adulti. Perciò accanto al fotoromanzo tratto dal film (qui chiamato, per l'appunto, fotofilm), che occupa generalmente una sessantina di pagine[17], su questo quattordicinale troviamo tutto il corredo di servizi e rubriche che caratterizzano la tipica pubblicazione sexy di fine anni Sessanta (e che passeranno, senza soluzione di continuità, ai "giornaletti" porno del decennio successivo): articoli di attualità e notizie "piccanti" dal mondo, con una particolare predilezione per i reportage dai più famosi campi nudisti d'Europa e per i piccoli scandali di provincia; novelle ad alto tasso di sensualità (che nelle ultime annate assumono i connotati di veri e propri rac-

Nella scena d'amore, i dialoghi e le didascalie originali enfatizzano l'aspetto "sensuale" delle immagini. Nel fotofilm le immagini erotiche ri-assumono la loro funzione primaria. [Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino]



conti pornografici); l'immancabile angolo della posta dei lettori, sommerso di (morbosi) quesiti sul sesso e di veri e propri sfoghi di esibizionismo verbale da parte degli estensori (veri o falsi che siano) delle lettere; dal numero 34, una sezione di annunci personali, dove ovviamente si cercano e si offrono le più svariate "combinazioni" e prestazioni sessuali; e, soprattutto, dal numero 38 una rubrica di fotografie amatoriali (o sedicenti tali), con tanto di brevi e maliziosi testi di commento vergati dal/dalla esibizionista di turno.

Così confusa in una tale pluralità di contenuti e varietà di stimoli (non soltanto visivi), la trasposizione cartacea dei film si trova a essere perciò contagiata "per contiguità" dalle pratiche fruitive della rivista sexy, e finisce per "tradire" (in larga parte) la propria peculiarità tipologica, il proprio potenziale evocativo e qualunque residuo di (reale) funzione paratestuale nei confronti del cinema. Se, infatti, il cineromanzo classico si proponeva essenzialmente come «un modo di prolungare o sostituire le visioni della sala cinematografica con una lettura fatta a casa propria»[18], il fotofilm sexy si trova a sviluppare con le immagini e le narrazioni di provenienza cinematografica una relazione problematica e strettamente "funzionale". Innanzitutto perché abbastanza spesso la scelta dei film da pubblicare all'interno di «Cinesex» – ma un discorso analogo potrebbe essere esteso anche alle altre testate riconducibili alla medesima categoria – cade su oscure pellicole dell'*exploitation* europea o statunitense, che non hanno avuto (né avranno mai) circolazione nelle sale italiane; in secondo



Nella sequenza del portiere, all'originaria dislocazione acronica delle voci di commento si preferisce un narratore extradiegetico ed eterodiegetico. [Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino]

Talvolta nel fotofilm vengono inserite scene inedite nel film (è il caso di queste immagini), derivate da tagli di montaggio; in altri casi le immagini vengono confezionate appositamente dai fotografi di scena per la pubblicazione su rivista. [Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino]



luogo, perché nella rielaborazione cui i film stessi sono sottoposti vengono valorizzate quasi esclusivamente le fascinazioni visivo-narrative legate – ovviamente – alla rappresentazione del nudo femminile e delle scene di sesso, con scarso riguardo per le altre componenti dell'ipotesto di partenza.

Questa generalizzata "eccedenza" del film rispetto al cineromanzo risulta ancora più evidente nel caso in cui la pellicola originaria presenti una qualsivoglia forma di complessità, a livello di racconto, di scelte stilistiche o rappresentative, oppure semplicemente rispetto alle problematiche, politiche e/o socio-culturali, messe in campo. Ecco, dunque, che alcune opere dotate di più marcate ambizioni (o velleità) autoriali, una volta fagocitate da un processo traduttivo oltremodo semplificante, si trovano a galleggiare nel magma indistinto del fotofilm sexy, perdendo le proprie peculiarità. È il caso, solo per citare due esempi tra i tanti possibili, di *Flashback* (Raffaele Andreassi, 1969) e *L'assoluto naturale* (Mauro Bolognini, 1969)[19], equiparati in tutto e per tutto ad autentici *b movies* come *Desideri voglie pazze di tre insaziabili ragazze* (*Alle Kätzchen naschen gern*, Josef Zachar, 1969 – uscito in Italia però solo nel 1972) o *The Ribald Tales of Robin Hood* (Richard Kanter, Erwin C. Dietrich, 1969)[20].

Film e cineromanzo. "Troppe" volte... quella notte?

Per concludere vorremmo accennare alle principali – e più frequenti – manipolazioni che vengono operate sui film all'interno della tipologia di riviste in oggetto. Per farlo analizzeremo brevemente

alcuni passaggi emblematici della trasformazione subita da *Quante volte... quella notte* (anomala commedia sexy "commissionata" a Mario Bava nel 1969) per la pubblicazione sul numero 61 di «Cinesex» del 25 aprile 1972[21].

Un primo grado di livellamento riguarda la struttura narrativa. La pellicola in questione presenta una composizione abbastanza elaborata, dato che si fonda su una pluralità di voci narranti, in una rivisitazione decisamente sui generis della struttura "polifonica" di *Rashomon* (*Rashômon*, Akira Kurosawa, 1950). La vicenda di base è piuttosto lineare: Tina viene abbordata da Gianni e, al termine della serata trascorsa insieme, la ragazza torna a casa con il vestito strappato, mentre il giovanotto si ritrova con un graffio sulla fronte. La sequenza di eventi che ha condotto a questo esito ci viene illustrata da quattro diverse versioni della storia, raccontate da altrettanti narratori ai loro rispettivi interlocutori: Tina parla con la madre e le spiega di essere stata quasi stuprata; Gianni si vanta con gli amici di avere avuto a che fare con una vera e propria "pantera"; il portiere dello stabile in cui si svolgono i fatti riporta all'amico lattaio una curiosa vicenda di scambio di coppie con altri due ambigui personaggi (l'omosessuale Giorgio e la "salamandra" Esmeralda); la figura extradiegetica di uno psichiatra, presente anche nei titoli di testa, si rivolge invece direttamente allo spettatore e fa risalire il vestito strappato e il graffio all'innocente scavalcamento di un cancello. La complessità discorsiva del film è ulteriormente aumentata da un improvviso salto temporale della voce narrante durante la sequenza del portiere, che passa (senza alcuna giustificazione diegetica) dal racconto retrospettivo al dialogo di commento al presente, in contemporanea con lo svolgimento dei fatti.

Il cineromanzo, dal canto suo, innanzitutto semplifica questa conformazione, introducendo un narratore eterodiegetico-extradiegetico che "parla" attraverso le didascalie e accorpa in sé le diverse voci presenti nel film, con una parziale deroga nel caso della versione di Gianni, che mantiene la voce di commento del protagonista in alcune vignette. In secondo luogo anche la dislocazione acronica delle voci del portiere e del lattaio viene totalmente obliterata e sostituita dalle consuete annotazioni in terza persona. Infine, le quattro storie originarie sono ridotte drasticamente a tre, con l'eliminazione dell'intervento esplicativo dello psichiatra (il cui senso è sinteticamente riportato nella didascalia della vignetta conclusiva)[22] e della sua ricostruzione degli eventi (non a caso l'unica priva di suggestioni apertamente sessuali).

A un secondo livello, è il tono generale delle pellicole a essere spesso fortemente compromesso dalla loro traduzione su carta. *Quante volte... quella notte*, infatti, è attraversato da una sottile vena (auto)parodica, che prende a bersaglio determinate situazioni tipo e alcune ricorrenze stilistiche del contemporaneo film erotico. Durante la scena tra madre e figlia che prepara il flashback di Tina, ad esempio, quello che potrebbe (almeno in teoria) rappresentare un pruriginoso racconto di innocenza violata subisce una sorta di straniamento ironico grazie a dialoghi deliranti e fuori contesto[23]; nella trasposizione su rivista la fissità fotografica delle vignette esaspera le espressioni di contrizione sui volti delle due donne e i dialoghi sono semplicemente privati delle punte più surreali: il risultato è la (quasi) completa riconversione della scena in questione all'alveo generico che il film intendeva originariamente parodizzare. Allo stesso modo la tendenza dei film erotici a sovraccaricare in senso emotivo la colonna sonora e il dialogo durante le scene di sesso, è qui sbeffeggiata da una partitura musicale (confezionata ad hoc da Lallo Gori) più incline alla commedia che al sensuale, e da scambi di battute così assurdi da smorzare ogni possibile tensione[24]; nel fotofilm invece, la fisiologica scomparsa della musica e le iperboliche didascalie originali restituiscono il maltolto alle immagini erotiche, (ri)attribuendo ad esse la loro "normale" funzione primaria.

Occorre infine fare almeno un breve cenno a un'ultima questione. In un solo frangente il cineromanzo sexy, come prodotto derivativo e "impoverito" del film, sopravanza clamorosamente il proprio ipotesto: complice una minore pressione censoria sulla carta stampata – rispetto a quella esercitata sulla produzione cinematografica – spesso e volentieri il fotofilm offre al lettore più sesso, e sesso più spinto, rispetto alla pellicola da cui è tratto. Questo "tradimento" dell'integrità testuale dell'ori-

ginale filmico assume due diverse direzioni: in alcuni casi vengono inserite nel fotofilm scene totalmente inedite, derivate da tagli di montaggio o confezionate appositamente dai fotografi di scena per la pubblicazione su rivista; in altri casi il cineromanzo presenta la medesima scena che vediamo nel film, ma "potenziata" da nudità più esibite, servendo quindi su un piatto d'argento al lettore italiano le immagini proibite solitamente riservate agli spettatori (stranieri) delle famigerate «versioni francesi».

In questo senso, il trattamento riservato all'unica commedia diretta da Mario Bava assume dei connotati abbastanza singolari. Da una parte infatti il cineromanzo tratto da *Quante volte... quella notte* propone un'intera sequenza di immagini "originali" (Esmeralda sfila il vestito a Tina e la bacia), finalizzate ad arricchire la scena di seduzione lesbica, raccontata nella versione del portiere, attraverso un intervento di "espansione" che rientra a pieno titolo nella prima delle due tipologie sopraelencate. Dall'altra, curiosamente, scompaiono dal fotofilm alcune scene di nudo non caricate in origine di una particolare pregnanza erotica, come ad esempio quella in cui Esmeralda scatta delle fotografie sexy a una sprovveduta e impacciata ragazza svizzera-tedesca (interpretata da Brigitte Skay), che assume posture e atteggiamenti talmente ridicoli da generare più ilarità che turbamento.

Nel nostro fotofilm-campione dunque, è soprattutto grazie ai procedimenti di "spostamento" funzionale sopra descritti che il cineromanzo eccede il film nel senso dell'erotismo: l'aspetto pruriginoso della storia viene, cioè, accentuato tramite la semplificazione della trama, una decisa deprivazione dell'aspetto comico e la risignificazione erotica di scene originariamente molto più ambigue dal punto di vista della produzione di senso.

In ogni caso la tendenza a mettere in atto procedimenti di «disambiguazione»[25] e di «riduzione»[26] delle "asperità" di talune pellicole non riguarda soltanto il fotofilm sexy, ma costituisce una delle caratteristiche fondanti del cineromanzo come forma discorsiva. Tuttavia l'impressione è che qui ci si trovi di fronte non tanto alla facilitazione delle pratiche di decodifica spettatoriale attraverso strumenti riconducibili, nel loro complesso, «al quadro melodrammatico della cultura romanzesca del pubblico»[27], quanto piuttosto a un processo di vera e propria dispersione entropica delle connotazioni significanti dei testi, strumentalmente alla costruzione di un determinato tipo di sollecitazioni erotiche nel lettore.

Questa dipendenza del fotofilm sexy da pratiche fruitive di natura "carnale" rappresenta senza dubbio il più eclatante elemento di originalità di riviste come «Cinesex» ed epigoni, marcando in questo senso un'incommensurabile differenzialità rispetto al cineromanzo classico; allo stesso tempo ne costituisce anche il principale limite commerciale. All'incirca intorno alla metà degli anni Settanta, infatti, il panorama della stampa per adulti italiana sarà radicalmente trasformato da una generalizzata riconversione all'hardcore – inaugurata da testate quali «Le Ore», «OS» et similia – che renderà rapidamente obsoleta una forma editoriale come il cineromanzo sexy, ancora così pesantemente ancorata a precisi e invalicabili confini della rappresentazione.

1. Peppino Ortoleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano 2009, pp. 195-196.

2. Nella stagione 1958-1959 il film di Blasetti incassa 286 milioni di lire nelle prime visioni (e 1.210 milioni sull'intero mercato). Si veda: Vittorio Spinazzola, *Il documentario esotico-erotico e il filone mitologico*, in *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano 1974, p. 319; Callisto Cosulich, *La scalata al sesso*, Immordino, Genova 1969, pp. 75-90; Alberto Farassino, *Il documentario esotico*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume IX – 1954/1959*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2004, pp. 190-191; Roberto Nepoti, *L'età d'oro del documentario*, in ivi., pp. 191-193; Roberto Nepoti, *Documentari, cinegiornali e cinema non fiction*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume X – 1960/1964*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2001, pp. 213-215; Lino Miccichè, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia 1998 (1995), pp. 134-137.

3. Cfr. Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *La bella addormentata. Morfologia e struttura del settimanale italiano*, catalogo della mostra (aprile-maggio 1972, Salone dei Contrafforti in Pilotta, Parma), Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, Parma 1972; Giuseppe Battistini, *Cosa leggono gli italiani. Contributo ad una documentazione sui consumi editoriali*, Publiepi, Milano 1973; Valerio Castronovo e Nicola Tranfaglia (a cura di), *Storia della stampa italiana. Volume V – La stampa italiana del neocapitalismo*, Laterza, Roma-Bari 1976; Riccardo Morrocchi, Stefano Piselli (a cura di), *Esotika, Erotika, Psicotika. Kaleidoscopic Sexy Italia 1964-1973*, Glittering Images, Firenze 2000; Ferruccio Giromini, Roberto Roda (a cura di), *Gli anni che svestirono l'Italia. Tentazioni e desideri di carta 1962-1973*, catalogo della mostra (9 novembre 2003-15 febbraio 2004, Palazzo Ducale, Revere), Editoriale Sometti, Mantova 2004; Roberto Baldazzini, *Sexyrama. L'immagine della donna nelle copertine dei periodici dal 1960 al 1979*, Coniglio Editore, Roma 2008.
4. Sia «Goldrake» che «Isabella» vengono creati da Renzo Barbieri e Giorgio Cavedon, indiscussi artefici del fumetto erotico italiano, per i tipi della loro casa editrice (Editrice Sessantasei, in seguito denominata Erregi Periodici). Le due testate escono per la prima volta a qualche giorno di distanza (rispettivamente, il 28 marzo 1966 e il 2 aprile 1966). Si veda: Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Nero a strisce. La reazione a fumetti*, catalogo della mostra (febbraio-marzo 1971, Salone dei Contrafforti in Pilotta, Parma), Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, Parma 1971; Alberto Abruzzese, Laura Barbiani (a cura di), *Pornograffiti. Da Jacula a Oltretomba, da Cappuccetto Rotto a Mercenari: trame e figure del fumetto italiano per adulti*, Roberto Napoleone, Roma 1980; Simone Castaldi, *Drawn and Dangerous: Italian Comics of the 1970s and 1980s*, University Press of Mississippi, Jackson (Mi) 2010.
5. «Killing» è ideato dall'editore Pino Ponzoni in collaborazione con Luigi Naviglio; la prima uscita è datata 15 marzo 1966. «Genius» esce come fotoromanzo per i tipi della Furio Viano, a partire dal febbraio 1966, per poi continuare come fumetto. «Supersex», della Balsamo Editore, inizia su albi autonomi, per poi continuare sul settimanale "eroticomico" di casa Tattilo, «Menelik».
6. Cfr. Gian Piero Brunetta, *Gli ultimi fuochi della censura* in *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993*, vol. IV, Editori Riuniti, Roma 2001, pp. 28-38. Si veda anche: Tatti Sanguineti (a cura di), *Italia taglia*, Transeuropa, Ancona 1999; Franco Vigni, *Buon costume e pubblica morale*, in S. Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume IX – 1954/1959*, cit., pp. 65-75; Franco Vigni, *La censura*, in G. De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume X – 1960/1964*, cit., pp. 517-528; Alfredo Baldi, *Schermi proibiti. La censura in Italia 1947-1988*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2002; Enzo Sallustro (a cura di), *Storie del cinema italiano. Censure. Film mai nati, proibiti, perduti, ritrovati*, Silvana, Cinisello Balsamo 2008.
7. Si veda ad esempio: Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino 2006 (1989), pp. 291-292 e 325-326; Paolo Capuzzo (a cura di), *Genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, Carocci Editore, Roma 2003.
8. P. Ortoleva, *Il secolo dei media*, cit., p. 172.
9. Cfr. Fausto Colombo, *Industria culturale e cultura del consumo*, in S. Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume IX – 1954/1959*, cit., pp. 315-328; Id., *Foto di gruppo con terremoto. Lo scenario multimediale*, in Gianni Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume XI – 1965/1969*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2002, pp. 456-468; Mariagrazia Fanchi, *La trasformazione del consumo cinematografico*, in G. De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume X – 1960/1964*, cit., pp. 348-353.
10. Sul concetto di "bracconaggio" in relazione all'industria cinematografica italiana, cfr. Ruggero Eugeni, *Sviluppo, trasformazione e rielaborazione dei generi*, in S. Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume IX – 1954/1959*, cit., pp. 77-97.
11. Ricordiamo che le ultime testate "storiche" («I vostri film» e «Super Star cineromanzo gigante», editi da Franco Bozzesi, e «I vostri film-romanzo», edita dalla I.MO) avevano cessato le pubblicazioni nel 1964. Cfr. Ruggero Eugeni, *Lo sguardo rosa. "Le ragazze di Piazza di Spagna" (Luciano Emmer, Italia, 1952), "Senso" (Luchino Visconti, Italia, 1954) e le loro versioni nella rivista «Novelle Film»*, in *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Vita e Pensiero, Milano 1999; Raffaele De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano 2000; Raffaele De Berti (a cura di), *La novellizzazione in Italia. Cartoline, fumetto, romanzo, rotocalco, radio, televisione*, in «Bianco e Nero», LXV, 548/1, 2004; Alice Autelitano, Valentina Re (a cura di), *Il racconto del film/Narrating the Film*, Atti del XII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema (Udine-Gorizia, 8-10 marzo 2005), Forum, Udine 2006; Silvio Alovisio (a cura di), *Cineromanzi. La collezione del Museo Nazionale del Cinema*, Museo Nazionale del Cinema, Torino 2007; Emiliano Morreale (a cura di), *Gianni Amelio presenta: lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, Museo Nazionale del Cinema-Il Castoro, Torino-Milano 2007.
12. Cfr. Leonardo Quaresima, *La voce dello spettatore*, in R. De Berti (a cura di), *La novellizzazione in Italia. Cartoline,*

fumetto, romanzo, rotocalco, radio, televisione, cit., p. 30; Roberto C. Provenzano, *La produzione e il consumo*, in G. Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume XI – 1965/1969*, cit., pp. 397-418; Vincenzo Buccheri, *I generi cinematografici: lo specchio della mutazione*, in Flavio De Bernardinis (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume XII – 1970/1976*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2008, pp. 29-43, e, nello stesso volume, Domenico Monetti, *Verso la crisi produttiva*, pp. 496-502; Umberto Rossi, *Il pubblico del cinema*, in Lino Micciché (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Marsilio, Venezia 1997, pp. 26-44, e, nello stesso volume, Bruno Torri, *Industria, mercato, politica*, pp. 16-25.

13. Pina D'Acquisto, *Ondata di calore. Gli ultimi fuochi del cineromanzo*, in E. Morreale (a cura di), *Gianni Amelio presenta: lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, cit., p. 221.

14. Diverso il caso di «Malìa» (Editoriale Nova, Roma), rivista di fotostorie horror uscita per sessantaquattro numeri dal febbraio 1961 al giugno 1966. Questa rivista, tuttavia, propone al lettore indifferentemente fotoromanzi e cineromanzi, e sembra fare leva più sull'appeal commerciale del fotoromanzo, che non su quello del coevo cinema dell'orrore.

15. Per avere un'idea della popolarità delle riviste sexy, basti pensare che nel biennio 1971-1972 «Playmen» si colloca al sesto posto tra i mensili più letti d'Italia, con una diffusione di 357.776 copie mensili (dati Iad – Istituto per l'accertamento della tiratura e della diffusione dei quotidiani e dei periodici). Anna Sfardini, *Gli anni Settanta: dati di scenario e di consumo*, in Fausto Colombo (a cura di), *Gli anni delle cose. Media e società italiana negli anni Settanta*, in «Comunicazioni Sociali», XXIII, 1, gennaio-aprile 2001, pp. 80-84.

16. Si tratta di «Cinestop» e «Bigfilm» (prodotte dalla stessa casa editrice di «Cinesex»), a cui si devono aggiungere anche le meno longeve «Topfilm» (Edifilm, Milano), «Erosfilm» e «Sexirama» (Edimax, Milano).

17. Su un totale che varia da ottantaquattro a cento pagine, a seconda delle diverse trasformazioni subite dalla testata nella sua storia editoriale. La rivista inizia come mensile, per diventare dopo quattro numeri quindicinale e assumere la forma definitiva di quattordicinale a partire dal numero 46 (del 20 settembre 1971); è edita dalla casa editrice romana New EDI.GRA.F. (poi Edirome) e resterà attiva fino ai primi mesi del 1974, con le ultime uscite di «Cinesex Attualità» e «Cinesex Mese».

18. R. De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, cit., p. 69.

19. Trasformati in fotofilm rispettivamente sui numeri 31 (16-31 gennaio 1971) e 37 (16-30 aprile 1971) di «Cinesex».

20. Rispettivamente sui numeri 44 (1-15 agosto 1971) e 48 (18 ottobre 1971) della rivista.

21. Secondo Alberto Pezzotta, lo stesso Bava avrebbe affermato di aver girato questo film solo perché «se rifiutavi ti consideravano un omosessuale». Alberto Pezzotta, *Mario Bava*, Il Castoro, Milano 1995, p. 71. Secondo alcune fonti, il film sarebbe stato distribuito in Italia nel 1973. In ogni caso, la pellicola ottiene il visto di censura il 5 marzo del 1971 (fonte: archivio online Anica, http://www.archiviodelcinemaitaliano.it/index.php/scheda.html?codice=AG3349, ultima visita 15 marzo 2012).

22. «Questa dunque è la versione del portiere. A voi giudicare quale sia delle tre la storia esatta. La verità, come dicevamo, è soggettiva», a pagina 78.

23. Al rientro di Tina, la madre: «Tina! Sono le tre e mezza, lo sai...è quasi domattina! [...] Tina! Discolpati! Hai fatto tardi perché hai perso il tram?» [...] «Mamma! Mamma! Mamma! Pensi solamente ai soldi, non ti importa della mia purezza! Pensi al vestito!» «Ma cara, il vestito si vede!» «Sai come si è strappato?» «Con un chiodo?» «No!» «S'è impigliato a una maniglia?» «No...me l'ha strappato Gianni!» «Ma... è matto?» «Me l'ha strappato mentre cercava di farmi sua!» «Oh, Sant'Orsola! Sul tram?», e via di questo passo.

24. Un esempio su tutti: «Come baci, Gianni!» «Scuola sommozzatori!».

25. Marco Muscolino, *Antonioni e l'amorosa menzogna*, in E. Morreale (a cura di), *Gianni Amelio presenta: lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, cit., p. 83.

26. L. Quaresima, *La voce dello spettatore*, cit., p. 31.

27. *Ibid.*